

## Aleksandr Rodçenko'nun Afişlerinde Fotomontaj; Sinema ve Fotoğrafın Etkileri

### Photomontage in the Posters of Alexander Rodchenko; the Influence of Cinema and Photography

**Mehmet Sait Özer**

Arş. Gör., Doğuş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,  
Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, e-posta: mozer@dogus.edu.tr,  
ORCID: 0009-0000-2016-0464

Özer, M. S. (2024). Aleksandr Rodçenko'nun Afişlerinde Fotomontaj; Sinema ve Fotoğrafın Etkileri. *ArtDE Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, (s.79-89).

#### Özet

Ekim Devrimi sonrası Rusya'da meydana gelen siyasi ve toplumsal değişimler sanata da yansımış, iktidara gelen Bolşevikler tarafından sanat, toplumun geniş sınıflarına hitap eden işlevsel bir araca dönüştürülmeye çalışılmıştır. Devrim yıllarında sanatın işlevselleşmesine yönelik tartışmalar devam ederken bir taraftan da ortaya çıkan teknolojik gelişmeler sanatta yeni tekniklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu yeni tekniklerden fotoğraf ve fotomontaj, siyaset ve sanat çevrelerinde resim sanatı üzerine bazı tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmalara, bir zamanlar kendisi de ressam olan, sonrasında ortaya çıkan yeni teknikleri denemekten çekinmeyerek fotoğraf ve fotomontaj sanatına yönelen konstrüktivist sanatçı Aleksandr Rodçenko da dahil olmuştur. Sanatın topluma yönelik olmasını savunan Rodçenko, artık resim sanatının bittiğini ilan ederek, bu tartışmalarda fotoğrafın yanında yer almıştır. Rodçenko, bu dönemde çekilmiş olan sinema filmlerinden etkilenmiş ve çalışmalarında fotomontajlara yer vererek, bazı film ve reklam afişleri tasarlamıştır. Teknik ve kompozisyon anlamında sinema ve fotoğraf sanatından izler taşıyan bu çalışmalar dönemin tasarım anlayışında sinema ve fotoğrafın etkisini anlamak açısından önemlidir. Bu makalede, Aleksandr Rodçenko'nun devrim sonrası yıllarda yapmış olduğu afişlerde fotoğraf ve fotomontaj kullanımının yeri ve tasarıma katkıları, literatür taraması yöntemiyle incelenmiş ve Rodçenko'nun afiş tasarımlarına etkileri gösterilmeye çalışılmıştır. Makalenin, bu alanda çalışan afiş tasarımcılarına, fotoğrafın ve sinemanın afiş tasarımlarını nasıl zenginleştirebileceğini göstererek referans olması ve araştırmacılara kaynak olarak literatüre katkı sağlaması hedeflenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Aleksandr Rodçenko, fotomontaj, konstrüktivizm, afiş tasarımı, illüstrasyon .

#### Abstract

After the October Revolution, the transformations in political and social areas were also reflected in the field of art. The Bolsheviks sought to transform art into a functional tool to aid this social transformation. While debates about the functionality of art were ongoing, the emergence of new technologies led to new techniques in the art world. Among these, photography and photomontage sparked discussions about illustration and photography within both art and political circles. Constructivist artist Alexander Rodchenko, who started as a painter and later shifted to photography and photomontage, became part of these discussions. Rodchenko was an advocate of art for society, and in line with this, he supported photography, famously declaring that painting is dead. Influenced by the films of the time, Rodchenko designed movie and advertising posters using photomontage techniques. Understanding these posters from a technical and compositional perspective is essential to comprehend the impact of photography and cinema on their design. This article will examine the influence of photography and cinema on Rodchenko's posters after the revolution and will seek to clarify the role and contribution of these mediums to the design of his posters. This article aims to serve as a reference for poster designers working in this field by demonstrating how photography and cinema can enrich poster designs. It will also contribute to the literature as a resource for researchers.

**Keywords:** Alexander Rodchenko, photomontage, constructivism, poster design, illustration.

## Giriş

Tarih boyunca ortaya çıkan yeni teknik gelişmeler, kümülatif olarak gelişen sanat için her zaman önemli olmuştur. Sanat alanında ortaya çıkan her yeni teknoloji onun gelişimine katkı sağlamış ve yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu teknolojilerin en önemlilerinden ikisi 19. yüzyılda ortaya çıkan fotoğraf ve sinemadır. Fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkması illüstrasyon sanatının basılı mecralarda kullanımının sorgulanmasına neden olmuştur. Sinemanın dinamizmi, fotoğrafın gerçeğin bir temsili olarak anı yakalamadaki başarısı, illüstrasyonun sahip olmadığı niteliklerdir. Özellikle fotoğraf tek bir kare ile birden çok mesajı yansıtabilmesi ve gerçeğin bir temsili olması münasebetiyle verilmek istenen mesajı daha net aktarabilmiştir (Buchloh, 1984, s.98). Bu anlamda fotoğraf ve fotomontaj, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Rusya’da toplumu eğitmek için işlevsel bir araç olarak kullanan konstrüktivist sanatçılar için ilgi çekici hale gelmiştir.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde fotomontaj, Rusya’da reklam ve propaganda afişlerinde sıklıkla tercih edilen bir teknik olmuştur. Sanatı işlevsel bir anlayışla toplumun geniş kitlelerini etkilemek amacıyla kullanan konstrüktivist sanatçılar, iktidara gelen Bolşevik yönetimin propaganda amaçları doğrultusunda birçok afiş tasarlamışlardır. Bu nedenle gerçekçi bir ifadenin amaca daha iyi hizmet edeceğini düşünerek afişlerinde fotomontajlara yer vermişlerdir.

Konstrüktivist sanatçılardan Rodçenko ise yapmış olduğu afiş çalışmalarında fotomontaj kullanmış ve sinemanın dinamizmini tasarımlarına yansıtmaya çalışmıştır. Ayrıca kendisi de bir fotoğrafçı olan Rodçenko, fotoğraf alanında yeni perspektif denemelerde bulunmuş ve ‘aşağıdan yukarı’ ve ‘yukarıdan aşağı’ olarak nitelendirdiği açılardan çekimler yapmıştır (Lodder, 2000, s.297). Rodçenko’nun fotoğraflarında kullandığı bu perspektif anlayış ve yine fotoğraflarında oluşturduğu grafik dokunun etkisi, afiş tasarımlarında da görülmektedir. Bu anlamda Rodçenko’nun afiş tasarımlarında fotoğraf ve sinemanın afiş tasarımını nasıl etkilediğini anlamak, fotoğrafın afiş tasarımının oluşumuna nasıl katkılar sunmuş olduğunu kavramamıza yardımcı olacaktır.

### 1.1. Ekim Devrimi ve Konstrüktivizm

Birinci Dünya Savaşı’nın ardından gelişen süreç, dünyada birçok toplumsal ve siyasi değişime neden olmuştur. Bu değişimlerden en çok etkilenen ülkelerden biri de Rusya olmuş ve uzun yıllar Rusya topraklarına hükmeden Çarlık rejimi yıkılarak yerine Bolşevikler iktidara gelmişlerdir. Yönetim değişiminin ardından bir dönem Almanya’da bulunarak Marksist fikirleri benimsemiş olan Lenin liderliğindeki Bolşevik yönetim, toplumsal ve siyasi alanda köklü değişiklikler yapmıştır. Yapılan değişiklikler özellikle ezilen toplum sınıflarını bilinçlendirmeyi amaçlamıştır. Modernleşen yeni dünyada Bolşevik yönetimi uzun yıllar monarşi ile yönetilmiş olan toplum yapısında yapmak istedikleri değişiklikleri toplum tabanına yayarak kabul ettirmek için kültürel faaliyetlerden yararlanma yoluna gitmiştir (Yılmaz, 2013, s.130,131). Bu yolla Bolşevikler, siyasi amaçları uğruna kendilerine yeni bir kültür yaratma çabasına girişmiştir. Bunun nedenini sanat tarihçisi Lynton (1991, s.105) şöyle açıklamaktadır: “Uluslararası savaş, devrimin ve iç savaşın yarattığı güçlükler, daha sonra da Devrimi baltalamak için gönderilen yabancı birliklerin saldırısına karşı koymak durumunda kalan Sovyet Rusya, Devrimi korumak ve devleti güçlendirmek için her türlü etkinlikten yararlanmak zorunda kaldı”. Yapmış olduğu devrimi sağlam bir temele oturtmak isteyen Sovyet yönetimi, bu anlamda, sanatı hem toplumu dönüştüren bir araç olarak kullanmış hem de onu kendi iktidarı için işlevsel bir araç haline getirmiştir. Öyle ki bu amacı gerçekleştirmek için ihtiyaç duyulan sanatçıların yetişmesini sağlamak amacıyla, devrimin ilerleyen yıllarında, sosyalist yeni kültürün inşasına hizmet edecek sanatçıların yetiştirilmesini amaçlayan bir okul da kurmuşlardır (Cohen, 2014, s.135). Bolşeviklerin sanatın işlevselleşmesine yönelik çalışmalarının devam ettiği bu süreçte, sanat da siyasi iradenin politikaları doğrultusunda kendini yeniden konumlandırmış ve geleneksel tekniklerden uzaklaşarak farklı arayışlara yönelmiştir.

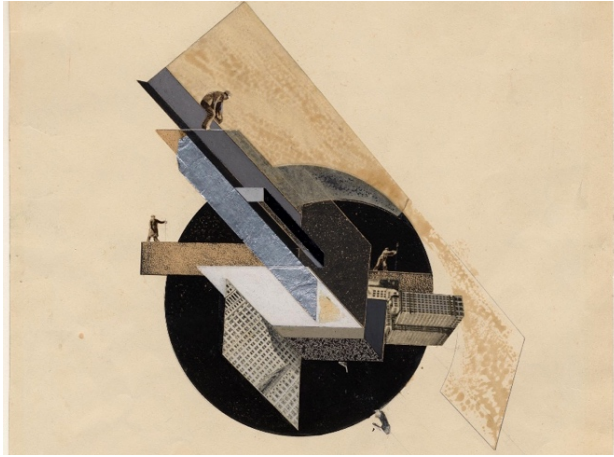
Oluşturulmak istenen bu yeni sanat arayışlarının temelini, modernizmin getirdiği yeniliklerden beslenen, sanayileşen ve ortaya çıkan yeni sınıfların farklılıklarına önem atfeden unsurların benimsenmesi oluşturmuştur; bu sayede sanat, batıdan farklı ve Sovyet Rusya’ya özgü bir hal almıştır. Bu doğrultuda Rus sanatçılar mevcut sanat anlayışlarından uzaklaşarak değişmekte olan siyasi iklimin ruhunu yansıtacak farklı estetik arayışlara girmişlerdir. Antmen (2021, s.104) bunu şu şekilde açıklamaktadır: “Sanatı modernleşme sürecinin endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir zeminin parçası olarak gören sanatçılar için alışlagelmiş malzeme ve yöntemlerle gerçekleştirilen resim ya da heykel, ‘eski düzen’in geçkin bir ifadesi gibi algılanmış; anlamını yitirmeye başlamıştır”. Yeni olana ulaşmak isteyen sanatçılar, yenilik arayışlarını modern çağın getirdiği bilimsel ve teknolojik gelişmelerde arayarak toplumun kurtuluşunu bilim ve teknolojiye görmüşlerdir.

Devrimin getirdiği yeni ideoloji ekseninde sanat anlayışlarını şekillendirmeye çalışan sanatçıların arayışlarının bir sonucu olarak konstrüktivizm akımı ortaya çıkmıştır. Konstrüktivist sanatçılar devrim ile değişimin heyecanına kapılarak sanatın ve sanatçının topluma daha yakın olması gerektiğini savunmuş, sanatın topluma fayda sağlaması gerektiğini söylemişlerdir (Margolin, 1984, s.28). Bunu yaparken de Bolşevik yönetimin yeni bir toplumu inşa çabalarına katkı sağlama amacı gütmüşler ve Antmen'in (2021, s.104) tanımıyla "...Yaratma edimini dışlayan ve yerine inşa etmeyi koyan; sanatsal değil, bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen, kolektif üretimi amaçlayan..." bir sanat anlayışı ortaya koymuşlardır. Bu yeni sanat anlayışında bilimi ve endüstriyi sanatsal üretimlerine dahil etmişler ve hatta toplumun kurtarıcısı olarak görmüşlerdir. Hatta buna o kadar inanmışlardır ki konstrüktivizmin kurucusu olarak kabul edilen Vladimir Tatlin, endüstriyalizmi bir 'mesih' olarak tanımlamayı uygun görmüştür (Marks, 2004, s.239). Kurtarıcı olarak gördükleri endüstrinin ve bilimin getirdiği yeniliklerden faydalanarak sanatlarında yeni biçim ve form arayışlarına giren sanatçılar, bu yeni arayışlarını Bolşeviklerin benimsediği komünizm ideolojisine somut bir biçim kazandırma kaygısıyla yapmışlardır. Öyle ki konstrüktivist Aleksandr Rodçenko ve eşi Varvara Stepanova'nın hazırladığı ve 'sadece bilimsel komünizme dayalı' olarak tanımladıkları *Produktivist Manifesto*'da, sanatçının devrimi nasıl daha anlamlı kılabileceğini dikkate almışlar, ideoloji ve biçimin sentezine ulaşmayı amaçlayarak 'konstrüktivist inşanın komünist biçimleri'ni savunmuşlardır (Margolin, 1982, s.2). Ortaya koydukları bu yeni biçim anlayışıyla sadece toplumun yeniden inşasını değil, aynı zamanda yeni sanat formlarının inşasını da amaçlamışlardır. Bu durum gelenekseli reddederek yerine 'yeni'yi getirmeyi amaçlayan konstrüktivist sanatçılara çağın bilim ve teknolojiye getirdiği yeniliklere uymayı da mecbur kılmıştır (Antmen, 2021, s.104). Bu anlamda yenilik ve siyasi otoritenin politikalarını kapsayacak biçimde değişim sancıları içinde olan konstrüktivistler için Dada akımı tarafından üretilen fotomontajlar ilgi çekici olmuştur.

## 1.2. Konstrüktivizm ve Fotomontaj

Fotomontaj tekniği Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmış ve zaman içerisinde siyasi ve politik güç için bir propaganda aracı haline gelmiştir. Fotoğrafın oluşturduğu gerçekliğin etkisinden faydalanmak isteyen sanatçılar, işlerinde fotoğraflardan yararlanmak istemişler ve bunun sonucunda fotoğrafı yeni anlamlar yaratmak için manipüle ederek kullanmışlardır. Fotomontajın ortaya çıkışında en önemli ilk örnekleri Dada sanatçıları vermişlerdir. Dada sanatçıları, 19. yüzyılda fotoğraf üzerine çift pozlama, farklı nesnelere fotoğraf plakaları üzerine pozlama gibi tekniklerden faydalanmış ve bu teknikleri yeniden yorumlayarak bir ifade biçimi olarak kullanmışlardır (Valcke, 2008, s.11). Dada sanatçıları bu tekniği 'fotomontaj' olarak tanımlamış ve bunun sebebini de akımın önde gelen isimlerinden Raoul Hausmann şöyle açıklamıştır: "Bu sürece fotomontaj adını verdik çünkü bu sanatçı rolünü reddetmemizin somut bir sembolüydü. Kendimizi mühendis işimizi inşaat olarak görüyorduk: işlerimizi bir montajcı gibi birleştiriyorduk" (Richter, 2004, s.118). Burada, Hausmann'ın da açıklamalarında açıkça görüldüğü üzere Dada sanatçılarının işlerini inşaat ve kendilerini de mühendis gibi tanımlamaları, sanatlarında bilimi ve inşayı savunan konstrüktivist sanatçılarla benzerlik taşımaktadır. Bu anlamda konstrüktivistlerin Dada akımının en önemli sanatsal argümanlarından olan fotomontajı örnek almaları hiç de şaşırtıcı görünmemektedir. Dada sanatçılarının çalışmalarında yer vermeleriyle yaygınlaşmaya başlayan fotomontaj, Rusya'da ortaya çıkan Konstrüktivizm gibi diğer sanat akımlarında da etkisini arttırmaya başlamıştır.

Rusya'da fotomontajın ilk örneği olarak, Gustav Klutsis'in, merkezini geometrik biçimlerin oluşturduğu bir kompozisyonun etrafına birkaç insan ve bina fotoğrafı eklediği 'Dinamik Şehir' adlı çalışması gösterilebilir (Buchloh, 1984, s.95) (Görsel 1). Klutsis, fotoğrafa kıyasla diğer sanatların (resim, çizim, gravür) insanların duygu aktarımında yetersiz kaldığını ifade etmiştir (Akinsha, 2012, s.12).



Görsel 1. Gustav Klutsis, 'Dinamik Şehir', 1919.

Klutsis'in ilk çalışmasının ardından fotomontaj, gerçeğin somut ve reddedilemez bir temsili olarak fotoğrafı barındırdığından, sanatı toplumsal fayda amacıyla araçsallaştıran ve sanatçının toplum içine daha fazla karışması gerektiğini savunan konstrüktivist sanatçılar için dikkat çekici hale gelmiştir. Halihazırda gelenekseli reddedip yeni formlar arayan ve bilim ile sanatı, biçim ile ideolojiyi sentezleyerek oluşturdukları yeni formlarla toplumu eğitime amacı güden konstrüktivist sanatçılar için fotomontaj yeni bir temsil fırsatı yaratmıştır (Ades, 2021, s.116-119). Bu anlamda, konstrüktivist sanatçılar Dada akımının aksine fotomontajı toplumda yıkıcı bir etki yaratmak amacıyla değil, tam tersine yeni kurulmuş olan Bolşevik rejimin sosyalist ideallerini destekleyici bir ifade aracı olarak kullanmışlardır (Buchloh, 1984, s.99). Sovyet fotomontajının bu şekilde politik amaçlarla kullanılma durumunu Hausmann şu şekilde açıklamıştır: "...ikinci eğilim, militan ve politik fotomontaj, Sovyetler Birliği topraklarında yaratıldı... Fotomontaj, nesnel olmayan sanat zaten bittiğinde, SSCB'de 'sanatın sol cephesi' bayrağı altında ortaya çıktı..." (Ades, 2021, s.116). Hausmann'ın da ifade ettiği gibi fotomontaj, SSCB'de 'sanatın sol cephesi'nde Bolşevik yönetimin ideallerini destekleyici biçimde kullanılmış, Lizzitsky ve Rodçenko gibi sanatçılar birçok propaganda afişi tasarlamıştır.

Bundan farklı olarak Sovyet Rusya'da fotomontaj, Dada akımında olduğu gibi politik ve Bolşevik yönetimin etkisinde propaganda amacıyla kullanılmasının yanı sıra reklamcılık alanında da kullanılmıştır. Fotomontajın konstrüktivizmde reklamcılık ve diğer alanlarda teknik olarak konumlanmasıyla ilgili olarak Buchloh (1984, s.99); "Fotomontaj tekniği bir yöntem olarak Rodçenko ve Lissitzky'nin çalışmalarında, Berlin Dadacılarının inandığı gibi, dönüşebilen bir sanatsal yöntem olarak, yeni toplumu yeniden temsil eden birkaç teknikten biri olarak – tipografi, reklamcılık, propaganda – entegre olmuştur" demektedir. Reklamcılık ve daha birçok alanda sanat ve tasarımda yeni bir ifade biçimi olarak kullanılmaya başlanan fotomontaj, Rusya'da yaygınlaşmıştır. "Konstrüktivistler bir fotomontajın ne kadar etkili olabileceğini neredeyse bütün Sovyetler Birliği'ne göstermiştir." (Becer, 2020, s.147).

Fotomontajın popüleritesinin artmasının bir sonucu olarak diğer sanatların reklam ve yayıncılık sektöründeki konumu, izleyici üzerindeki etkisi üzerinden sorgulanmaya başlanmıştır. Bu durum, resim ile fotoğraf arasında bir rekabete yol açarak tartışmaları da beraberinde getirmiştir (Margolin, 1984, s.29). Öyle ki özellikle 1930'lu yıllara gelindiğinde Sovyet süreli yayınları fotoğraf ile illüstrasyon kullanımı konusunda görüş ayrılıklarına düşmüşlerdir. Fotoğraf gerçeği somut bir şekilde barındırmasıyla izleyiciye duyguları aktarma yönünde illüstrasyonlardan daha etkili olmuştur. Bunun sonucunda illüstrasyon sanatçıları fotoğrafın yarattığı etki ve onun anı yakalamadaki başarısını illüstrasyonlarına aktarmaya çalışmışlardır (Romanenko, 2010, s.34).

İllüstrasyon sanatçılarının fotoğraf karşısında mücadele etmesi gereken tek durum yalnızca bu değildir. Öyle ki Romanenko (2010, s.33) fotoğrafın illüstrasyonlardan daha fazla kullanılmasının bir başka sebebinin de fotoğrafın ucuzluğu olduğunu söyleyerek, bununla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: "Güzel sanat eserlerinin yayınlanmasının getirdiği zorluklarla karşılaştırıldığında, fotoğrafları elde etmek daha kolay ve daha ucuzdu. Fotoğrafçıların fiyatları ressamlarınkinden çok daha düşüktü; özel olarak sipariş edilen görüntüler için on ila on beş ruble arasında değişiyordu ve stok fotoğraf için daha da azdı".

Romanenko'nun fotoğraf kullanımının yaygınlaşmasıyla ilgili gösterdiği ekonomik sebepler haricinde, Akinsha (2012, s.14), fotoğrafla görsel üretiminin pratikliğine vurgu yaparak Sovyet süreli yayınlarında fotoğraf kullanımıyla ilgili şunları ifade etmiştir: "1920'lerin ikinci yarısında, sanatçılar

geleneksel grafik görselleri fotoğraflarla değiştirdi, çünkü fotoğrafın tarafsızlığının daha ikna edici ve güvenilir olduğu ve hazır parçaları kullanarak, geleneksel yollarla görüntüler üretmekten daha etkili ve daha az zaman alıcı olduğu düşünüldü." Akinsha da burada fotoğrafın daha ikna edici olduğuna vurgu yapmıştır. Onun açıklamalarına benzer olarak Buchloh, fotoğrafın illüstrasyonlardan daha ikna edici olduğunu söylemiş ve bunun reklamlar üzerindeki etkisine de değinmiştir:

Fotomontajla birlikte fotoğrafik baskıları yeni bir temsil aracı olarak anladık. Fotoğraf kombinasyonları grafik temsillerin yerini aldı. Bu değişimin sebebi fotoğrafın bir görselin çizimi değil direkt olarak kendisi olmasıdır. Bu kesinlik ve belgencilik, fotoğrafa grafiğin izleyici üzerinde asla ulaşamayacağı bir etkiyi yaratma imkanı verir. Bir objenin fotoğraf yoluyla reklam edilmesi çizim ile reklam edilmesinden daha etkilidir (Buchloh, 1984, s.98).

Bu ikna gücünü kuvvetlendiren şüphesiz fotoğrafın gerçek olması ve onun insan duyguları üzerinde yaptığı etkidir. Bu konu üzerine Sovyet fotomontajında grafik ile illüstrasyon kullanımına yönelik tartışmaların sürdüğü 1924 yılında yayınlanan bir makalede, fotomontajın belgesel ve ajitasyon yönünün gücüne dikkat çekilerek şu ifadelerle yer verilmiştir; "Açlık konulu bir afiş, açlıktan ölen insanların görüntüleriyle oluşturulmuşsa, aynı konuyu ele alan çizimlerle oluşturulmuş bir afişten daha etkileyici bir izlenim bırakır." (Margolin, 1984, s.29).

İzleyici üzerinde bu denli önemli etkiler yaratan fotomontajın, insan duyguları üzerinde resimden daha etkili olması, politik amaçlarla insanları etkilemeye çalışan Bolşevikler'in de gözünden kaçmamıştır. Öyle ki Romaneko'ya göre (2010, s.34), fotoğraf kullanımıyla ilgili tartışmalara Vladimir Lenin de dahil olmuş ve bununla ilgili olarak 'Hiçbir ressam kameranın gördüğünü resmetme kabiliyetine sahip değildir' ifadesiyle fotoğrafın etkisinin resim tarafından ulaşılmazlığını kabul etmiştir. Bu doğrultuda Bolşevik yönetimin propaganda afişlerini üretmek üzere sanatçılar, biri Petersburg ve diğeri de Moskova'da olmak üzere iki yerde afiş oluşumu kurmuştur. Moskova'da kurulan afiş atölyesinde çalışan sanatçıların tamamı konstrüktivist birçok sanatçının da eğitim verdiği ve Sovyet rejiminin devrimci tasarımcılar yetiştirilmesi için kurduğu Vkhutemas okulu mezunlarından seçilmiştir. Bu oluşumlardaki tasarımcılar, afişlerinde illüstrasyonlar yerine fotoğraf kullanımına yer vermiştir (Sankova, 2022, s.351). Ayrıca Vkhutemas'ta eğitimci olarak çalışan sanatçılar, El Lizzitsky ve Rodçenko da Lenin yönetiminin duyurduğu 'Yeni Ekonomi Planı'nı (NEP) tasarımlarında işleyerek propaganda amaçlı çalışmalar yapmışlardır (Marks, 2004, s.243).

Fotomontajın tasarımlarda yaygın olarak kullanılması, bu tekniğin fotoğrafın gerçek anlamını öldürdüğüne yönelik bazı tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Akinsha'ya göre (2012, s.13), 1926 yılında Rus kuramcı Viktor Şklovski, yazdığı bir yazıda şu ifadeleri kullanmıştır:

Son zamanlarda Sovyet sanatında fotomontajın zengince geliştiğini gözlemledik... Benim görüşüme göre, fotomontaj sanatçıları çok yaratıcı yeteneklere sahip insanlar değiller. Başkalarının fotoğrafik malzemesini kullanırken, çekimlerin mekânsal özelliğini göz ardı ettiler ve farklı şekillerde fotoğraflanmış malzemeyle aynı mesafeden fotoğraflanmış gibi çalıştılar.

Bu ifadelerden, Viktor Şklovski'nin, fotomontajın fotoğrafı, onu var eden mekansal bağlamından kopararak metalaştırdığına yönelik eleştirdiği anlaşılmaktadır. Şklovski'nin bu açıklamasının aksine, 1924 yılında, kurucuları arasında Mayakovski, Rodçenko gibi isimlerin bulunduğu LEF Dergisi'nde fotomontaj ile ilgili yayınlanan bir makalede ise şu ifadelerle yer verilmiştir:

Şimdiye kadar nitelikli bir fotoğraf, yani sanatsal bir fotoğraf, resim ve çizimleri taklit etmeye çalışmıştır, bu nedenle de üretimi zayıf olmuş ve fotoğrafçılığın özelliklerini ortaya koyamamıştır. Fotoğrafçılar, fotoğrafın resme benzemesi halinde, o kadar sanatsal ve daha iyi olacağını düşünmüşlerdir. Ancak gerçekte durum tam tersi şekilde sonuçlanmıştır: ne kadar sanatsal olursa, o kadar kötü olmuştur. Fotoğrafın montaj gibi kendi olanakları vardır ve resimlerin kompozisyonuyla benzerliği yoktur. Bu olanakların açıkça ortaya konulması gerekir (Ades, 2021, s.130).

Makalede, Şklovski'nin fotomontajın fotoğrafın özünü kaybettiğine yönelik eleştirilerinin aksine, konstrüktivist sanatçılar fotoğrafın resme benzemeye çalıştığına yönelik eleştirilerde bulunarak, fotomontajı fotoğrafın bir parçası olarak kabul etmişlerdir. Bu ifadelerden, o dönemde konstrüktivist sanatçıların fotoğrafın resme benzemeye çalışmasından şikayetçi olduğunu ve aslında bu durumun fotoğrafın kendine has olanı ortaya çıkarmasını engellediği görüşünde oldukları anlaşılmaktadır. Fotoğraf ve resim üzerine olan bu görüş ayrılıkları her ne kadar bir dönem devam etmiş olsa da sonucunda iki sanatın da zenginleşerek geliştiği bir ortamı da beraberinde getirmiştir.

İlerleyen yıllarda baskı teknolojilerinin gelişimi ve Rusya genelinde fotoğrafçıların sayısının artmasıyla birlikte reklam alanında fotoğraf baskın hale gelmeye başlamıştır. Bu süreçte ülkenin çeşitli noktalarında yerel ve ulusal alanda birçok ajansın kurulmasıyla fotoğraf kullanımı yaygınlaşmaya



başlamıştır. Bu yaygınlaşma ile birlikte fotoğrafları düzenleyecek tasarımcılara ihtiyaç duyulmuştur. Burada da grafik sanatçılar devreye girerek işi üstlenmişlerdir. Aynı zamanda bu durum fotoğraf ve grafik arasında bir tercih yapma durumunun mecburi olmadığı aslında ikisinin de birlikte kullanılabileceğinin anlaşılmasına neden olmuştur (Romanenko, 2010, s.33-34).

### 1.3. Aleksandr Rodçenko ve Fotomontaj

Rus konstrüktivist Aleksandr Rodçenko fotomontaj çalışmalarıyla öne çıkan en önemli sanatçılardan biridir (Margolin, 1984, s.29,30). İlk kolaj çalışmalarını 1919 yılında dönemin fütürist sanatçılarından etkilenerek, ambalaj atıkları, duvar kağıtları, giriş biletleri ve basın ilanlarını kullanarak oluşturmuştur (Elliott, 1979, s.80). Rodçenko, 1921 yılında katıldığı bir sergide resim sanatının sonunun geldiğini ilan etmiştir (Chan, 1998, s.2).<sup>1</sup>

Rodçenko, resim sanatının bittiğini ilan etmesinden bir yıl sonra Eylül 1922’de ilk fotomontaj çalışmalarını *Kinofot* dergisi için yapmıştır (Lodder, 2000, s.296). Bu çalışmalardan altı ay sonra Mart 1923’te LEF dergisindeki bir makalesinde, fotomontaj tekniğinin ortaya çıkmasıyla ilgili şu ifadeler yer vermiştir: “İllüstrasyonun, malzemenin zenginliğiyle, gerçeklik ve netlik ile yeniden üretilmiş, sanatsal ve grafik illüstrasyon donukluğuyla işlenmiş, fotografik ve tipografik materyalin belirli bir konu etrafında birleşmesiyle oluşan yeni bir metodu tanıttı.” (Lodder, 2000, s.296). Rodçenko’nun bu cümleleri fotomontajı, grafik ile fotografik imgenin birleşmesiyle oluşan yeni bir illüstrasyon şekli olarak tanımladığını ve onun aslında fotomontajı resmin yerine geçebilecek bir alternatif olarak gördüğünü yansıtmaktadır.

Rodçenko anılarında, kendisinin Rusya’ya fotomontajı ilk getiren kişi olduğundan bahsetmiş ve ilk fotomontaj çalışmalarıyla ilgili şunlar söylemiştir: “Sovyetler Birliği’nde ilk fotomontaj çalışmaları yapan kişi benim; ilk olarak *Kinofot* dergisi için ve sonra da Vertov ve Ayzenştayn’ın filmlerinin posterleri için.” (Elliott, 1979, s.81).<sup>2</sup> Burada özellikle Rodçenko’nun fotomontaja yönelmesinde yönetmen Dziga Vertov’la tanışması etkili olmuştur. Rodçenko, 1922 yılında Vertov’un çektiği *Kino-pravda* dizisinde onunla birlikte çalışmış, dizinin 13. ve 14. bölümlerinin başlıklarını hazırlamıştır (Magomedov, 1987, s.215). Ayrıca yine, yönetmen Dziga Vertov’un da katkıda bulunduğu ve o yıllarda sinemada montaj kullanımıyla ilgili yazıların yazıldığı *Kinofot* dergisi için yapmış olduğu çalışmalar onun fotomontaj çalışmalarına yön vermiştir (Stephan,1981, s.84; Margolin, 1984, s.28,29).

Rodçenko’nun Vertov’dan etkilendiği tek nokta bu değildir. İki sanatçı da sanat anlayışı olarak benzer bir görüşü savunmuşlardır. Öyle ki Rodçenko ve eşinin 1920 yılında yayınladıkları sanatçının topluma daha çok karışması gerektiğini söyledikleri ve sanatın toplumdaki kesitler sunması gerektiğini savundukları ‘Prodüktivist Manifesto’, Vertov’un belgeselci sinema anlayışıyla benzerdir (Magomedov, 1987, s.215; Lodder, 2000, s.296). Rodçenko’nun fotomontaj ve fotoğraf çalışmalarında Vertov’un etkisini Lodder şu şekilde ifade etmiştir: “Rodçenko gibi, konstrüktivist ideallere uygun olarak çalışmayı amaçlayan bir sanatçı için, özellikle Vertov’un teorileri ve pratikleri, güçlü bir ilham kaynağı olmuş ve 1925’ten sonra fotomontajlarını nasıl geliştireceği ve sonra fotoğraflarını nasıl düzenleyeceği konusunda önemli bir etki yapmıştır.” (Lodder, 2000, s.293,294). Vertov’un *Kinofot* dergisinde ilk kolaj çalışmalarını yaptığı sırada sinemadan etkilenen Rodçenko, sinemanın dinamizmini çalışmalarına aktarmaya çalışmıştır (Lodder, 2000, s.296).

Rodçenko’nun en çok bilinen fotomontaj çalışmalarından biri de 1923 yılında Mayakovski’nin *Bunun Hakkında* adlı kitabı için yaptığı fotomontajlardır (Görsel 2). Buradaki fotomontajlarının dikkat çekici tarafı, henüz kendi fotoğraf makinesi olmadığından, başka bir fotoğrafçının fotoğraflarını kullanmasıdır (Elliott, 1979, s.81). Bu durum, sanatçının fotomontajlarında tam olarak kendi istediği estetik dili yansıtamamasına neden olmuş olabilir. Rodçenko anılarında bu çalışmayı yaptıktan bir yıl sonra 1924 yılında ilk fotoğraf makinesini almasından şu şekilde bahsetmiştir:

Fotomontajla bağlantılı olarak ben de fotoğrafçılıkla ilgilenmeye başladım. Bu bir zorunluluktan çünkü her zaman büyütme, küçültme ya da çoğaltmaya ihtiyaç duyuyordum. Üçlü körük uzatmalı iki adet 134x18 kamera, bir dagor lens, reproduksiyon için bir kamera ve cep boyutunda bir Kodak satın aldım (Elliott, 1979, s.81).

<sup>1</sup> Sözü geçen sergi, ‘5x5=25 Sergisi’dir, 1921 yılında Moskova’da açılmıştır. Sergiyle ilgili daha geniş bilgi için bkz.: (Chan, 1998, s.2).

<sup>2</sup> Burada, Rodçenko’nun bu açıklamasını daha çok medya alanında ilk fotomontajı yapan kişi olarak yorumlayabiliriz. Zira önceki bölümde de bahsettiğimiz üzere Rusya’da ilk fotomontajı 1919 yılında Gustav Klutsis yapmıştır.

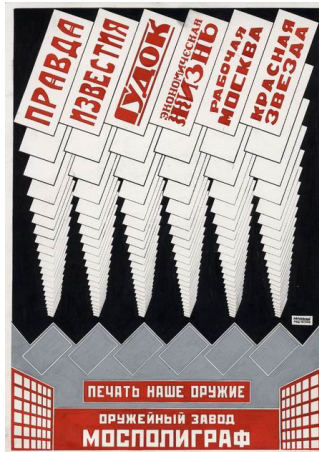


Görsel 2. Aleksandr Rodçenko, Bunun Hakkında, 1923.

Sanatçı fotoğraf makinesini edinmesinin ardından diğer sanat dallarında olduğu gibi fotoğraf alanında da kabul görmüş estetik anlayışı yıkma çabalarına girişerek perspektif anlamda yeni arayışlarda bulunmuştur. Kendisi bu mücadelesiyle ilgili şöyle söylemiştir:

Fotoğrafçılıkta eski bakış açıları vardır; yerde durup dümdüz ileriye bakan adam, ya da benim dediğim gibi kamera açıken 'göbek deliğinden fotoğrafçılık'. Bu bakış açısına karşı mücadele ediyorum ve devam edeceğim, yoldaşlarım yeni fotoğrafçılar da bunu yapacak. 'Göbekten' çekilenler hariç tüm perspektiflerden, fotoğrafların hepsi kabul edilebilir hale gelene kadar 'deklanşöre basın. Çağdaşlığın en ilginç yönü 'aşağıdan yukarıya' ve 'yukarıdan aşağıya' bakmaktır ve biz bunun üzerinde çalışmalıyız (Lodder, 2000, s.297).

Rodçenko kendi tabiriyle 'eski bakış açıları'nı reddetmiş ve 'yukarıdan aşağı', 'aşağıdan yukarı' şekilde betimlediği fotoğraflar çekerek yeni bir perspektif oluşturma kaygısı gütmüştür. Fotoğraflarında kullandığı bu perspektif anlayış, fotoğraflarından önce afişlerinde de görülmektedir. Öyle ki 1923 yılında yapmış olduğu *Basın Bizim Silahımız* isimli afişi Rodçenko'nun kendi fotoğraf makinesini edindikten sonra oluşturmaya çalıştığı, 'aşağıdan yukarıya', 'yukarıdan aşağıya' ilkesiyle de uyumluluk göstermektedir (Görsel 3). Bu afiş çalışması onun bu perspektif anlayışının kendisinin fotoğraf çekmeye başlamasından önce oluştuğunun bir göstergesidir. Bu durum Rodçenko'nun 1925 yılında çektiği *Balkonlar* adlı serisindeki fotoğrafı gibi birçok fotoğrafının perspektif anlayışıyla örtüşmektedir (Görsel 4). Ayrıca Rodçenko'nun burada afişin üst kısmındaki sloganları hizalama şeklide onun fotoğraflarında sık sık kullandığı perspektif anlayışın bir parçasıdır. Bu afişte sinemanın etkilerini görmek de mümkündür. Altı farklı gazete sayfasının havada olduğunu ve kullanılan perspektif ile sanki izleyiciye doğru uçtuklarını gösteren bir hareket algısı yaratılmaya çalışıldığı görülmektedir (Margolin,1982, s.42).



Görsel 3. Aleksandr Rodçenko, Basın Bizim Silahımız, 1923.



Görsel 4. Aleksandr Rodçenko, Balkonlar, 1925.

Sinemanın etkilerinin görüldüğü bir diğer Rodçenko afişi ise 1923 yılında yapmış olduğu Vertov'un *Sinema Gözü* filminin afişidir (Görsel 5). Bu afiş çalışmasında fotoğrafı tasarımın bir öznesi haline getirerek tasarımın merkezinde konumlandırmıştır. Daha öncesinde fotomontajın fotoğrafın gerçekliğinin gücünden faydalanmasından farklı olarak, üst kısımda konumlandırılmış olan fotografik göze metaforik bir anlam yüklenerek Vertov'un filmde kameraya verdiği, kameranın göz olarak görüldüğü, anlam bağlamında kullanılması sağlanmıştır. (Margolin, 1984, s.29)

Metaforik kullanımının dışında Rodçenko'nun sinemanın dinamizminden etkilendiğini gösteren bir diğer çalışma 1923 yılında bir devlet şirketi olan Masselprom için yapmış olduğu *Üç Dağ Birası Ev Birasını Kovacak* adlı çalışmasıdır (Görsel 6). Afişin merkezinde konumlanan ve reklamı yapılan bira, yanından çıkan iki ok ile diğer biraları kıran şekilde tasvir edilerek diğer biraların zayıflığı gösterilmiştir. Burada okların diğer bira şişelerinin kırması; bira şişelerinin üzerindeki çatlaklar ve şişelerin kırılması esnasında şişenin içinden dökülen biralar sinemadaki hareket algısının bir taklididir. Ayrıca yine fotografik imgenin bir özelliği olarak şişelerin kırıldığı an tasvir edilmiştir. Buna ek olarak Rodçenko bu çalışmasında da *Sinema Gözü* film afişine benzer biçimde, dikkat çekmek istediği tasarım unsurunu, afişin tepesinde konumlandıran üçgen hiyerarşiyi kullanmıştır (Margolin, 1984, s.29)



Görsel 5. Aleksandr Rodçenko, Sinema Gözü, 1924.



Görsel 6. Aleksandr Rodçenko, Üç Dağ Birası Ev Birasını Kovacak, 1923



Rodçenko'nun afişlerinde sinemanın etkisinin tasarıma yansımaları açık ve net biçimde gösteren bir diğer önemli çalışma, 1925 yılında Sergey Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı* filmi için yapmış olduğu afiştir (Görsel 7). Bu afişte Rodçenko filmin son bölümlerinde içinde bebek olan bir bebek arabasının merdivenlerden aşağı doğru kontrolsüz biçimde gittiğini gösteren sahneyi betimlemiştir. Burada bebek arabasını doğrudan montaj yoluyla almış, merdivenleri ise soyutlayarak grafik bir üslupla kendisi betimlemiştir. Merdivenleri tasvir etme biçimi ve kullandığı perspektif, afiş tasarımına sinemanın tesirinin doğrudan bir göstergesidir.



Görsel 7. Aleksandr Rodçenko, *Potemkin Zırhlısı*, 1925.

## Sonuç

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Dada sanatçıların fotomontajın ilk örneklerini vermesinin ardından fotomontaj kullanımı diğer sanat akımlarında da görülmeye başlanmıştır. Özellikle o yıllarda siyasi ve ideolojik değişimler yaşayan Rusya'da iktidara gelen Bolşevik yönetiminin yeni bir kültür yaratma çabasında önemli bir rol oynamıştır. Sovyet yönetiminin yeni kültür yaratma çabaları içinde olduğu bu ortamda fotoğraf ve illüstrasyonun izleyici üzerindeki etkisi üzerine tartışmalar yaşanmıştır. Bu tartışmalar neticesinde konstrüktivist sanatçılar ideolojik olarak etkilendikleri yönetimin değişim çabalarına katkı sağlamak amacıyla, toplumsal gerçekliğin bir temsili olarak fotoğrafa ve fotomontaja ilgi duyarak çalışmalarında kullanmışlardır.

Konstrüktivizmin önde gelen isimlerinden Aleksandr Rodçenko tasarımlarında fotomontaja yer vermiş ve o dönemde toplumsal konulu filmler çeken Dziga Vertov'dan etkilenerek sinemanın dinamizmini çalışmalarında yansıtmaya çalışmıştır. İlk başlarda tasarımlarında fotografik öğeleri tasarımın sıradan bir öğesi olarak kullanan Rodçenko, zamanla fotomontajı tasarımlarında ana unsur olarak ön plana çıkarmaya başlayarak reklam ve film gibi birçok alanda kullanmaya başlamıştır. Fotomontaj kullandığı afişlerinde fotoğrafı gerçeğin bir temsili olarak kullanan Rodçenko zaman içerisinde ona metaforik anlamlar da yüklemiştir.

Rodçenko ilk fotomontajlarında henüz kendi fotoğraf makinesi olmadığı için başka fotoğrafçıların fotoğraflarını kullanmıştır. Sonrasında sinemaya ve fotoğrafa giderek daha çok ilgi duymasıyla kendi ekipmanlarını edinmiştir. Kendi fotoğraf makinesine sahip olmasıyla birlikte Rodçenko fotoğrafta da kendi estetik dilini geliştirmeye çalışmış, kendi deyişimiyle 'aşağıdan yukarı', 'yukarıdan aşağı' perspektiften çekimler yapmıştır. Bu perspektif afiş tasarımlarında da etkili olmuş ve fotoğraf ve afiş tasarımının birbirini nasıl etkileyebileceğini göstermiştir. Sinemanın dinamizminden etkilenen Rodçenko, buradaki hareket algısını afişlerde de yakalamaya çalışmıştır. Böylelikle Rodçenko fotomontajı, fotoğrafın ve sinemanın etkilerini afişlere taşıyarak burada yeni bir anlayış oluşturmuştur. Ayrıca illüstrasyon ve fotoğraf üzerine tartışmaların döndüğü o yıllarda afişlerinde fotomontaj kullanarak illüstrasyon karşısında fotoğrafın ne şekilde kullanılabileceğini de göstermiştir.

## KAYNAKÇA

- Ades, D. (2021). *World of art photomontage*. Thames&Hudson.
- Akinsha, K. (2012). *The second life of Soviet Photomontage, 1935 - 1980s* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Edinburgh.
- Antmen, A. (2021). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Becer, E. (2020). *Modern sanat ve yeni tipografi*. Dost Yayınevi.
- Buchloh, B. H. (1984). From faktura to factography. *October*, 30, (s.82-119).  
<https://doi.org/10.2307/778300>
- Chan, M. (1998). Aleksandr Rodchenko: the death of painting. *The Museum of Modern Art*, 1(3), (s.2-5).
- Cohen, A. J. (2014). The feast in the time of plague: The Russian art world, easel painting and the experience of war and revolution, 1914-22. Frame M., Kolonitskii B., Marks S.G., Stockdale M.K. (Eds.), *Russian Culture in War and Revolution, 1914-22. Book 1: Popular Culture, the Arts, and Institutions* (s.121-138) içinde. Slavica Publishers.
- Elliott, D. (1979). *Rodchenko and the arts of revolutionary Russia*. Oxford Museum of Modern Art.
- Galassi, P. (1999). Rodchenko and photography's revolution. Frankel D. (Ed.), *Alexander Rodchenko* (s. 100-137) içinde. The Museum of Modern Art.
- Lodder, C. (2000). Promoting constructivism: Kino-fot and Rodchenko's move into photography. *History of Photography*, 24(4), (s. 292-299).  
<https://doi.org/10.1080/03087298.2000.10443423>
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Magomedov, S.O.K. (1987). *Rodchenko the complete work*. MIT Press.
- Margolin, V. (1984). Constructivism and the modern poster. *Art Journal*, 44(1), (s.28-32).
- Margolin, V. (1982). *The transformation of vision: art and ideology in graphic design of Alexander Rodchenko, El Lizzitsky, and Laszlo Moholy-Nagy, 1917-1933* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University Microfilms International.
- Marks, G.Steven. (2004). *How Russia shaped the modern world : from art to anti-semitism, ballet to bolshevism*. Princeton University Press.
- Richter, H. (2004). *Dada art and anti art*. Thames&Hudson.
- Romanenko, K. (2010). Photomontage for the masses: the soviet periodical press of the 1930s. *Design Issues*, 26(1), (s.29-39).
- Stephan, H. (1981). *"LEF" and the left front of the arts*. Verlag Otto Sagner.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopya Yayınevi

## GÖRSEL KAYNAKLAR

**Görsel 1.** Gustav Klutsis, *Dinamik Şehir*, 1919

<https://thechanelhouse.org/2016/10/12/gustav-klutsis-revolutionary-propagandist-1895-1938/gustavs-klucis-dynamic-city-1919-2/>

**Görsel 2.** Aleksandr Rodçenko, *Bunun Hakkında*, 1923

<https://www.moma.org/collection/works/16012>

**Görsel 3.** Aleksandr Rodçenko, *Balkonlar*, 1925

<https://www.artsy.net/artwork/alexander-rodchenko-balconies>

**Görsel 4.** Aleksandr Rodçenko, *Basın Bizim Silahımız*, 1923

<http://www.museum.ru/imgB.asp?19099>

**Görsel 5.** Aleksandr Rodçenko, *Sinema Gözü*, 1924

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kino\\_glaz.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kino_glaz.jpg)

**Görsel 6.** Aleksandr Rodçenko, *Üç Dağ Birası Ev Birasını Kovacak*, 1923

<https://gallerix.org/storeroom/1973977528/N/1368550096/>

**Görsel 7.** Aleksandr Rodçenko, *Potemkin Zırhlısı*, 1925

[https://www.imdb.com/name/nm0734447/mediaviewer/rm3449539584/?ref\\_=nm\\_md\\_2](https://www.imdb.com/name/nm0734447/mediaviewer/rm3449539584/?ref_=nm_md_2)